

# POE SIA EXPERI MENTAL

Poesia Experimental Portuguesa  
Cadernos e Catálogos

## Volume 1

Enquadramento  
teórico e contexto  
crítico da PO.EX

Rui Torres, org.

PO  
EX

# Concretismo: experiência(s) de “intercodificação”

{Eunice Ribeiro}

**Artigo gentilmente cedido pela autora para publicação no *CD-ROM da PO.EX* (financiado pela FCT através do POCI2010), publicado inicialmente em *Actas do Primeiro Congresso de Literatura Comparada, Lisboa, APLC*, pp. 71-75.**

Decidida a cumprir a asserção poundiana carregando-se “de sentido ao máximo grau”, a prática poética dos nossos dias parece reger-se por um princípio de “assimilação” pelo qual se apodera de novas dimensões comunicativas, amplia os seus meios expressivos, gera interferências entre linguagens e géneros artísticos tradicionalmente tidos por antagónicos ou de algum modo inconciliáveis.

Se numa perspectiva atomista filiada nas instituições retóricas proliferariam dicotomias compartimentando conteúdos, formas, artes; se o poético pressupunha aí a obediência a modelos estético-sociológicos ou estilísticos considerados exemplares, modernamente, foi outro – bem distinto – o ponto de vista, devido por um lado ao relativismo e ao cepticismo que tipificam o momento histórico-cultural do pós-guerra, por outro à enorme difusão informativa possibilitada pela descoberta e aperfeiçoamento de meios de comunicação de massa que transformariam o planeta nessa “aldeia total” de que nos fala M. McLuhan. Assim, o divórcio entre territórios discursivos – uns “puros”, outros “impuros”; uns “maiores”, outros “menores”; uns

“nobres”, outros “humildes” – cederá lugar à vontade da obra total conseguida pela fusão orgânica de signos e códigos diferenciados: verbais, plásticos, musicais, matemáticos, geométricos...; à conformidade a “formas fixas”, a temáticas pre-seleccionadas, a “leis” de estilo substitui-se um processo permanente de construção de novas estruturas expressivas, passando pela absorção de objectos novos, por vezes até considerados “antipoéticos”. A consciência metalinguística, a reflexão crítica sobre o(s) código(s) presidirá a todos estes exercícios construtivos, tomando-se o signo não enquanto instrumento de revelação de qualquer a priori semântico-referencial, mas antes como totalidade corpórea, como corpo vivo e nervoso, opaco e autotético que tende ou pre tende ser o seu próprio ou o seu único referente objecto: “a rose is a rose is a rose is a rose”, citando Gertrude Stein, ou “flor é a palavra flor”, como dirá João Cabral de Melo Neto. E a poesia redescobrirá deste modo a sua origem: poiesis – acto de criar, de experimentar sem esquemas preconcebidos, de jogar com o provável, com o potencial, com o possível, já que deixou de ter sentido falar numa preexistência do estético.

Todo este ludismo experimental ou experimentalismo lúdico supõe, portanto, uma concepção da obra de arte radicalmente nova: a realidade estética é autonomizada cada vez mais relativamente aos mundos físico e metafísico, a obra de arte é encarada na sua materialidade como resultado de operações selectivas/criativas realizadas num certo repertório de elementos materiais (cores, fonemas, sílabas, ...), sendo menos “interpretável” ou “valorizável” do que “mensurável”. “Expressões como bonito, feio, isto me agrada, agradável, sublime, original, perfeito, bom, etc.” – afirmamos Max Bense, um dos teorizadores fundamentais da estética experimental e para quem a arte é um “processo de signos” – “são, na linguagem cotidiana, palavras de código para descrições numericamente explicáveis de objectos artísticos.”<sup>(1)</sup>

Superando o semantismo tradicional, subvertendo a mentalidade alfabética e lógicodiscursiva, buscando outros veículos-suportes poéticos de modo a transformar o poema num objecto polidimensional (desde a fotografia, o vídeo, a fotocópia, o computador, até ao próprio corpo humano participante em acções artísticas como o happening ou a performance), obrigando, por isso, a uma remodelação das estratégias perceptivas desalojando-as da sua pose contemplativa e consumista, a poesia

experimental ou “poesia da intercodificação”, como a denomina o escritor mexicano César Espinosa, tem assumido proliferantes rostos no seu projecto de revitalização e optimização das linguagens. De entre as inúmeras “espécies” já recenseadas, contam-se as “visiva, concreta, aleatória, evidente, fonética, gráfica, elementar, eletrônica, automática, gestual, cinética, simbiótica, ideográfica, multidimensional, espacial, permutacional, casual, programada, cibernética, semiótica” e ainda “poesia sonora, métrica, caligráfica, ginástica, comestível, dinâmica, impossível” ou também “nova escrita”, “escrita englobante”, “polipoesia”, “videopoesia”, “fotopoesia”... (2)

Mesmo limitando-nos à esfera do visual, a variedade é considerável e parece demonstrar-nos quão marcante se revela o sentimento e a lógica espaço-visuais na poética e, em geral, na arte contemporâneas, ainda se a pré- ou proto-história do visualismo conhece raízes remotas desde as “escritas” pictogramáticas das cavernas, passando pelos ideogramas orientais e egípcios, pelas “iluminuras”, vitrais, tapeçarias medievais ou ainda pelos textos recreativos e “diabolicamente” enigmáticos do Barroco. Philadelpho Menezes, em artigo intitulado “Uma abordagem tipológica da poesia visual” e publicado no Catálogo da I Mostra Internacional de Poesia Visual realizada recentemente em São Paulo, considera três grandes categorias baseadas, uma, nos diversos modos de articulação verbo-visual ou de montagem intersignica; outra, na inclusão, no corpo do poema, de signos visuais formalmente dissociados dos signos verbais (caso do poema -ilustração em que uma legenda verbal “comenta” um desenho; caso do poema-colagem que articula, mais ou menos caoticamente e sem “intenções” semânticas, linguagens várias); a terceira, finalmente, nas diferentes formas de tratamento visual dos signos verbais que permitem reduzir a distância signo/referente, instalando, assim, o que se tem vindo a chamar cratilismo secundário. Nesta última categoria, Philadelpho Menezes inclui o calligramme, onde as palavras desenham o motivo do texto, o logograma em que a fisionomia de certo carácter metaforiza uma ideia, o poema-embalagem que alia a sintaxe tradicional a um aparato visual meramente enfático, o letrismo fundado sobre a elaboração gráfica das letras a contrastar com a rarefacção semântica, a “escriturasura” pondo em destaque o valor gestual da caligrafia, o espacialismo tipificado pelo texto mallarmiano “Un coup de dés...” e cujo pendore abstraccionista se oporia à tendência construtiva e estrutural do concretismo, também englobado por esta terceira vertente visualista.

Se o movimento concreto – na música, na pintura, nas artes plásticas, na arquitectura, na literatura – é hoje sentido já como pertencente a uma fase catabólica da modernidade artística, esgotadas que se encontram as suas hipóteses expressivas e desacreditadas que parecem estar as tendências intelectualistas-racionalistas em prol do sensorial e do caógeno, à época da sua entrada em cena (décadas de 50/60) afirmar-se ia como um fenómeno de contracultura, típico da era tecnológica, embora não escondesse traços marcadamente classicistas. Influenciados por simbolistas e surrealistas, futuristas e dadaístas e por nomes sonoros na esfera artística como Pound, Cummings, Joyce, Apollinaire, Mallarmé, Eisenstein, Webern, os concretos recusam misticismos e subjectivismos, mistérios e nostalgias, metáforas e ornamentos, para manifestarem uma preferência pelo exacto, pelo lógico, pelo visível, pelo funcional.

No que se refere ao concretismo literário – cuja paternidade se costuma atribuir ao grupo paulista NOIGANDRES, no Brasil, e ao poeta suiço-boliviano Eugen Gomringer, na Europa –, a absorção das teorias da comunicação, matemática e do gestaltismo na fabricação de “objectos poéticos úteis” situa-se na base de uma “arte da palavra” em que a fisicalidade dos signos – sua principal temática – vem sobrepujar o eu poético, conduzindo à eliminação do artista. De acordo com o princípio poundiano segundo o qual poesia é condensação, os poetas concretos optam por formas básicas, por um vocabulário mínimo indispensável, redundante, evitando a dispersão lexical de modo a reduzir o grau de entropia (no sentido que lhe atribui Max Bense, via teoria termodinâmica e cibernética) dos textos, favorecendo e tornando mais rápida a comunicação, aumentando o nível de audiência até atingir um ecumenismo poético ideal. O “culto” da linguagem-objecto em que a identidade das unidades linguísticas é não raro manipulada por processos de atomização, justaposição, aglutinação, interpenetração ou redistribuições outras de elementos; em que as propriedades fisionómicas dos caracteres deixam de constituir matéria inerte para serem semantizadas; em que a geometria composicional engendra relações “verbivocovisuais” entre os materiais utilizados originará um tipo de comunicação não de “mensagens” regidas por uma sintaxe discursiva e sequencial, mas de “formas”, de uma “estrutura conteúdo”, como se diz no Plano -piloto para a Poesia Concreta, de 1958, a que uma sintaxe lógica-espacial assegura o dinamismo.

Sendo uma estrutura verbivocovisual perfeita, nada, no texto concreto, é arbitrário ou acessório; sendo a referência de um poema concreto complexa e múltipla, menos de carácter descritivo do que de carácter exemplificativo, conseguida pela semantização e semiotização da forma, nada nele é susceptível de alteração – eis as razões pelas quais ele se afigura intraduzível, por um lado; sem necessitar de tradução, por outro. É que obrigando a uma percepção instantânea, sintética e multidireccional dirigida simultaneamente à sensibilidade e à razão, em vez de se apresentar como um sintagma unívoco e linear, o poema concreto apresenta-se como um sintagma “totossémico”, para recorrermos à terminologia de Décio Pignatari, dotado de uma força explosiva e disruptiva, abrindo-se à pluralidade de leituras e de leitores. Citando o poeta e/ou o crítico: “Polissemia é uma noção débil para explicar o processo de multissignificação de um poema onde cada letra é um ícone intersemiótico que explode como a romã em grânulos de significados – ou seja, em inumeráveis significantes. Antes, diríamos, totossemia.”<sup>(3)</sup>

Se a exploração e a experimentação concretistas, se as suas contribuições para reactivar os códigos, descobrindo novos mecanismos de produção de sentido ainda não tiranizados pelo uso se vêem hoje destronadas por outras escritas, por novos materiais, suportes e “tecnologias” que infinitamente fabricam o discurso e recuperam possíveis dimensionando-os à escala da nossa actual existência, tal se deve ao combate da poesia para continuar a ser, tal se deve a esse processo do “devir das artes”, de que nos fala Gillo Dorfles, no sentido de “uma arte integral e integrada, que seja o próprio substracto da vida global do homem.”<sup>(4)</sup>

## Notas

<sup>(1)</sup> Cf. Max Bense, *Pequena Estética*, 2ª ed., São Paulo, Editora Perspectiva, 1975, p. 146.

<sup>(2)</sup> Cf. César Espinosa, “Poesia da Intercodificação: uma poética polidimensional”, in *Suplemento Literário*, nº 1.074, Ano XII, 87/05/23, p. 6.

<sup>(3)</sup> Cf. Décio Pignatari, *Semiótica & Literatura – Icônico e Verbal / Oriente e Ocidente*, 2ª ed., São Paulo, Cortez & Moraes, 1979, p. 95.

<sup>(4)</sup> Cf. Gillo Dorfles, *O Devir das Artes*, 2ª ed., Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1988, p. 272.

## Bibliografia

BENSE, Max – *Estetica*, Milano, Bompiani, 1974.

BOSI, Alfredo – *História Concisa da Literatura Brasileira*, São Paulo, Editora Cultrix, 1981.

BUTOR, Michel – *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1981.

CAMPOS, Augusto de – “The Concrete Coin of Speech”, in *Poetics Today*, III, 3(1982) pp. 167-176.

CAMPOS, Haroldo de – “The Informational Temperature of the Text”, in *Poetics Today*, III, 3(1982), pp. 177-187.

CAMPOS, Haroldo de, Augusto de Campos e Décio Pignatari – *Teoria da Poesia Concreta*, 2ª ed., São Paulo, Duas Cidades, 1975.

CIRNE, Moacy – *Vanguarda: um projecto semiológico*, Petrópolis, Vozes, 1975.

CLUVER, Claus – “Reflections on Verbivocovisual Ideograms”, in *Poetics Today*, III, 3(1982), pp. 137-148.

DORFLES, Gillo – *O Devir das Artes*, 2ª ed., Lisboa, Pub. Dom Quixote, 1988.

ECO, Umberto – *Tratado Geral de Semiótica*, São Paulo, Editora Perspectiva, 1980.

ESPINOSA, César – “Poesia de Interodificação: uma poética polidimensional”, in *Suplemento Literário*, nº 1.074, Ano XXII, 87/05/23, pp. 6/7.

GARRONI, Emilio – *Projecto de Semiótica*, Lisboa, Edições 70, 1980.

HATHERLY, Ana e E. M. de Melo e Castro – *PO.EX – Textos teóricos e documentos da poesia experimental portuguesa*, Lisboa, Moraes Editores, 1981.

KRISTEVA, Julia – *La Révolution du Langage Poétique*, Paris, Éditions du Seuil, 1974.

MELO E CASTRO, E.M. de – *In-novar*, Lisboa, Plátano Editora, 1977.

MENEZES, Philadelpho – “Uma abordagem tipológica da poesia visual”, in *Catálogo da I*

*Mostra Internacional de Poesia Visual*, São Paulo, 1988.

NADIN, Mihai – “Sur le sens de la poésie concrète”, in *Poétique*, 42(1980), pp. 250-264.

PIGNATARI, Décio – *Semiótica & Literatura – Icónico e Verbal / Oriente e Ocidente*, 2ª ed., São Paulo, Cortez & Moraes, 1979.

Idem – “Concrete Poetry – A Brief Structural-Historical Guideline”, in *Poetics Today*, III, 3(1982), pp. 189-195.

SOLT, Mary Ellen – “Charles Sanders Peirce and Eugen Gomringer – The Concrete Poem as a Sign”, in *Poetics Today*, III, 3(1982), pp. 197-209.

TOLMAN, Jon M. – “The Context of a Vanguard – Toward a Definition of Concrete Poetry”, in *Poetics Today*, III, 3(1982), pp. 149-166.

Vários – *Poemografias*, Lisboa, Ulmeiro, 1985.

VOS, Eric – “The Visual Turn in Poetry: Nominalistic Contributions to Literary Semiotics, Exemplified by the Case of Concrete Poetry”, in *New Literary History*, XVIII, 3(1987), pp. 559-581.